

## 時代的觀察者與推動者

### ——試論陳澄波的文獻收藏：明信片與書冊

黃姍姍\*

#### 一、前言—跨越臺、日、中的生命歷史見證

陳澄波出生在乙未割臺的 1895 年，罹難於 1947 年的二二八事件，他的一生與臺灣的重大歷史事件重疊，在 1933 年他離開上海回到家鄉嘉義，也是緣於中日衝突的一二八事件。精通日文與中文兩種語言，在臺北、嘉義、東京、上海等城市之間的居留，跨越臺灣、日本、中國的移動範圍，陳澄波的一生的異鄉行旅與藝術生涯，可說是和整個東亞近代史緊密貼合，時代與土地給予他創作的養分，而陳澄波的彩筆則為這樣的時代留下珍貴的註記，讓我們後人得以感受這個動盪時代的氛圍與精神。

關於陳澄波的作品與其生平，已有許多重要研究，本文則不再贅述，本文希望能夠透過陳澄波的書籍和明信片等印刷物收藏，找出與他藝術創作的關聯，相同地，筆者也將試圖從他的作品中推敲出這些收藏對於他的影響與意義。以陳澄波這位旅人為主體，思考他在不同的異鄉如何好奇、觀察、思考，並透過這些收藏使其心境改變，並燃起對周遭生命的熱情與在地風土人情的關愛。

#### 二、流動的城市映象—照片與明信片收藏

陳澄波早期從家鄉嘉義北上至臺北就學，日後再到東京求學，赴上海任教，爾後回到家鄉，一生在不同城市居住生活。然而，他的行旅並非出於遊樂目的，多為求學與求生（任教、創作寫生）目的；但作為一位旅人，持續搭乘鐵道與船舶在不同的異地之間移動經驗，必定帶給陳澄波深刻的身體感受與視覺經驗。每個城市的風貌、地理環境與人文風土，更是藝術家在尋求創作主題時最主要的養分之一。本文特別關注於陳澄波對於「城市面貌變遷」的觀察；因為從各種歷史資料來看，陳澄波在每個城市居留的時間點，都正是這些城市正面臨重大改變的時段；也就是說，陳澄波在求學與邁向專業畫家的同時，他作為一位旅人、一位在異地的生活者，無可避免地目睹了這些城市面貌改變的過程。

---

\*黃姍姍：日本東京大學 文化資源學研究所 文化政策專攻 博士課程修了。

除了他親身親眼目睹城市風貌改變之外，在那個沒有網路的年代，印刷品則是當時知識分子吸收新知與資訊的主要管道；因此，我們透過陳澄波為數眾多的明信片收藏，也可以觀察到一位藝術家如何透過印刷物認識城市，與當地風俗歷史。

明信片在日文稱為「繪葉書」(EHAGAKI)，從明治時期由官製／政府製作開始，直到 1900 年代開始開放私製／民間單位製作，除了作為各地名勝古蹟的紀念品之外，在當時博覽會頻繁舉辦的年代裡，繪葉書（明信片）作為一種視覺傳遞的媒介物，並且也是當時的主要的聯繫通訊方式之一，隨著郵政系統的網布滲透在當時人們的日常生活當中。因此我們也在陳澄波所收藏的照片明信片當中，觀察到以歐美、日本、臺灣、中國的主要城市或名勝風景地為主題的大量明信片。有部分從明信片上的紀念戳章判斷，可以推測是他在旅行當中所實際購得的紀念物，然而因為他也很有可能透過其他管道，如受到他人贈與（例如圖 1 就註明為由張泉深君所贈並有陳澄波蓋章），或是購買二手物等取得，因此我們無法證明這些戳章就是由陳澄波本人所蓋，這也有可能是其他人所蓋之後陳澄波再獲得這些明信片。但是，不管是否由他本人到實地取得，這些風景或人物明信片在表面上的視覺呈現，以及攝影鏡頭的角度背後所帶有的殖民政府的視線與思維，我們都無法否認這些都是影響陳澄波觀看或認識城市風景的其中一個重要因素，更是那個時代的審美意識與攝影印刷技術的整合呈現。

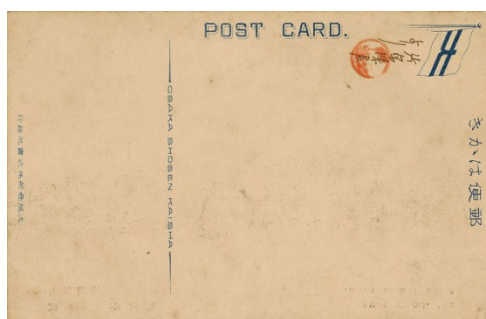


圖 1：陳澄波藏張泉深贈明信片

## 殖民城市臺北城面貌的改變

陳澄波於 1913-1917 年進入臺北總督府國語學校公學師範部乙科求學，當時師事石川欽一郎，開始接觸並學習西洋繪畫，而恰巧這段期間正是臺北重要地標建造過程與完工的重要時刻。曾經在陳澄波畫中出現過數次的總督府和臺北博物館，便是在陳澄波在臺北求學階段的這段期間進行施工建造（博物館於 1913 年動工、1915 年完工<sup>1</sup>；總督府於 1912 年動工、1919 年完工）。以當時陳澄波就

<sup>1</sup> 陳其南〈帝國的想像—臺博館的誕生與日治臺灣的殖民意識〉《世紀臺博·近代臺灣》，2008 年，頁 13。

讀學校校本部之地理位置（現在的臺北市立大學）來看，這兩個重要地標的建設過程，可說是就在他的生活範圍之內（當時臺北城的城內區）。

對於當時一個從嘉義北上求學的南部學生，即使是一介學生，這段期間他必然無法避免地目睹了臺北城市在殖民政府治理之下城市風貌的轉變。就在陳澄波北上求學前兩年的 1911 年，臺北因為嚴重風災，配合日本政府規定改建街道，1913 年首先重建本町通（今重慶南路），1914 年改建榮町通（今衡陽路）與表町通（今館前路）<sup>2</sup>，這些以西洋文明為範本之城市街道改造，再加上博物館在 1915 年落成，臺北歐風街道的落成完備，幾乎和陳澄波於臺北生活的期間重疊（1913-1917 年之間）；可以想見，生活周遭環境的巨變對於年少的陳澄波有多少的視覺衝擊和身體經驗。當陳澄波於 1917 年從國語學校師範科畢業那年，也曾在臺北博物館前留下身影；從他早期的水彩作品〈博物館一隅〉（1916 年，全集第二卷 245 頁），也可以看出他對於這個西洋風格的新建築出現在臺北城市中的關注。

對陳澄波有著重要影響力的師長石川欽一郎，更是對於臺北風景有過諸多描繪。石川曾經在 1916 年離開臺北回日本之際，寫出了他對於臺北城市景觀變化的感嘆，提到他所喜愛的原本臺灣式的建築物，因市區改正被磚造洋式建築所取代<sup>3</sup>。有趣的是，同年石川一幅描繪總督府的水彩作品（1916 年），依照總督府至 1919 年才落成的時間差來看，石川正是描繪當時還在興建當中的總督府建築，從這裡可見得，對於敏感的藝術家來說，城市風貌的改變是無法視而不見的。

陳澄波在這個階段，透過石川的指導初次接觸西洋繪畫，透過西洋繪畫的視角觀看了正在改變中的臺北城市。這樣的城市風貌轉變，帶給陳澄波的影響，除了日後他進入東京美術學校進修西畫之外，更深層的影響，或許是他對於近代文明城市與其相關文化建設（博物館，美術館與展覽機制）的憧憬；這樣的影響，則要到東京求學階段才真正表現在他的作品上，甚至是日後他回到家鄉嘉義後，也持續投注心力在藝術展覽與審美推廣上可以看到。

## 大東京—震災後重建的帝國形象

陳澄波結束臺北求學後，返回嘉義任教；之後，再度離開家鄉遠赴東京求學，於 1924 年抵達東京，進入東京美術學校圖畫師範科。當時的東京，和陳澄波在過去幾年之間所看到的臺北，其實有著頗類似的情景—眾多建設正在進行當中。因著前一年 1923 年的關東大地震，災後重建的過程，讓東京城市風貌有著巨大

<sup>2</sup> 徐裕健《都市空間文化形式之變遷—以日據時期臺北為個案》，國立臺灣大學土木工程研究所博士論文，1993 年，頁 96-97。

<sup>3</sup> 石川欽一郎〈臺灣的寫生地〉《中央美術》2:1，1915 年 1 月，頁 75。

轉變，可說是造就日後新東京風貌的關鍵時段。我們從陳澄波所收集的明信片中，就可觀察到關東大地震發生後立即被拍下的紀實照片和明信片（圖 2），與災後復興完工的東京風景明信片內容呈現極大對比，可說是東京在歷經災害後重生變身的最佳見證。雖然沒有直接證據證明陳澄波親眼看到這些過程，然而以 1924 年抵達東京的時間點來看，想必陳澄波也目睹了各種重建工程在東京各地的進行。在這樣的背景之下，我們不難從陳澄波所收集關於東京的各種資料中，觀察到與災後悲慘情景有極大反差的東京浴火重生後新面貌的資料；例如由大田胃散所發行的《大東京》系列明信片中，就有以「震災紀念堂」建築為主題的明信片（圖 3）。這個《大東京》系列中的主題，當然也包含了其他東京重要地景如東京車站、二重橋、上野車站、日本橋等。



圖 2：關東大地震紀實明信片



圖 3：以「震災紀念堂」建築為主題的明信片

經歷臺北與東京兩個重要城市的轉變過程並生活於其中，即使再如何專注與投入心力在繪畫創作，也無法無視於生活環境的變化；陳澄波在 1926 年第一次入選帝展的作品當中，便是將藝術家觀察之眼，落實在對於家鄉的關懷。這件入選作品〔嘉義街外（一）〕，原作雖已佚失，但我們依舊可以從現存的黑白圖片中觀察到，陳澄波描寫的是那正在進行下水道基礎工程的當下，這正是城市轉變的片段。我們可說陳澄波面對城市環境改變過程，透過他敏銳的藝術家之眼，見證了城市的變身。

此外，他的明信片收藏當中也包含了尚未抵達東京前的 1914 年的大正博覽會、1922 年平和紀念東京博覽會的系列明信片，現今雖然已經無法得知他是在哪裡？透過什麼管道取得這些明信片。但可以確認的是，陳澄波透過這些明信片上的攝影紀錄，可以認知到各種日本帝國所推動的博覽會風貌，其中當然包含臺灣館的建築。上述的《大東京》或《帝都名所》等系列明信片，都是宣揚東京作為一個首善之都，其建設之先進與完備；在《大東京》系列明信片出現的震災紀念堂（1930 年 3 月落成，現名為「東京都慰靈堂」）更是展現了震災之後追悼與城市復興的象徵。但是根據紀念堂建築落成年代並推測明信片製作所需的時間，推測這並不是陳澄波留學期間所取得之物，最快也應該是 1930 年代他陸續

到東京參加展覽、短暫停留時才取得這批明信片。

東京留學階段，陳澄波也留下了一些以現代城市文明之象徵：公園與博物館為主題的寫生和油畫作品，反映了他對於公共空間的觀察；例如：日比谷公園、上野公園與公園內的博物館等，與他所收藏的明信片也有重疊之處。雖然我們無法斷論這些明信片對於陳澄波創作的直接影響，但可以證明的是，這些明信片的鏡頭——也就是觀看角度，提供了陳澄波更豐富的觀察材料。此外，在這批明信片中有一系列以東京美術學校校舍、教室與教學情景紀錄的明信片（圖 4），是理解當時教學狀況的珍貴紀錄資料；又或許這些也成為日後陳澄波向政府提出建議書中，對於藝術教育體制的一種具體參考資料。



圖 4：東京美術學校校舍明信片

### 支那憧憬—中國與上海相關收藏

在結束東京求學後，陳澄波於 1929 年赴上海就職；在這段期間，他也大量收集了相關的資料與明信片。對於東洋繪畫的研修，由於陳氏持續參加各種畫會，因此能夠凸顯他特色的地方色彩（東方／中國／支那）依舊持續表現在他的作品當中。陳澄波雖然在上海與當地藝壇有深厚的交流與連結，但他仍不斷地參與日本畫壇活動與各種展覽；作為一位創作者，透過日本和臺灣的畫展參選機制成為專業藝術家，依舊是當時陳澄波奮力追求的目標，因此他也不停地尋求適合的創作題材。我們可以從他所收集的各種與中國相關的明信片中，看到他對於上海甚至其他中國城市的認識。1930 年代，上海畫壇受到西方思潮影響，其開放多元的風氣也間接影響陳澄波，他創作中的東西文化的交融在作品〔清流〕中最為明顯；而我們也可從他所收藏的明信片中看到其關懷主題之廣泛，如：萬里長城、北京頤和園、上海外灘、湖南、奉天之風景明信片。而這些明信片，除了上海一小部份的明信片是由德國印製而成，透過明信片背面所印製的文字來判斷，這批與中國相關的明信片，幾乎全數都是屬於日本製作的明信片；也就是說，這些都

是從日本人的角度、視線所觀看並再現的中國風貌，而陳澄波也透過這樣間接的觀點，認識了日本人眼中的中國。1933 年的作品〔上海碼頭〕(圖 5) 畫面中的雕像，與陳澄波所收集的上海明信片(收件人為楊英悟)(圖 6) 有著相同的角度，而這張明信片上的照片、說明，甚至是排版，都是從日本的角度來編輯的成果。

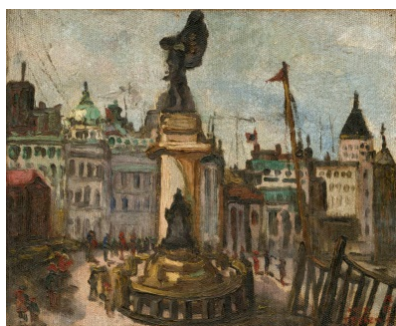


圖 5：上海碼頭 1933 畫布油彩



圖 6：陳澄波藏上海碼頭明信片

另外，上海受到戰爭的影響也反映在陳澄波一系列描繪上海城市風景的作品中，如 1933 年的〔戰災(商務印書館側)〕、〔戰災(商務印書館正面)〕、〔戰後〕等作品。雖然陳澄波並未對於這個戰爭表達強烈的主張，但他畫面中深沉的色調，已說明了藝術家面對城市因戰爭而改變時的沉重心境。因此可說是再次展現了一位藝術家對於時勢局面與城市風貌變遷的敏感觀察與內在心境之表現。

### 被再現的家鄉—臺灣

陳澄波收藏與臺灣相關的明信片與照片數量眾多，和日本部分的明信片數量相當，而這些以臺灣為主題的明信片，和中國那批明信片一樣幾乎全部都是由日本企業或機構所印製，且大多是以各地「名所」為主題之明信片。在日文中所謂的「名所」，也就是中文的「名勝古蹟」或是「旅遊勝地」之意；這些透過日本人的角度所拍攝與製作而成的明信片，也透露著殖民者的立場和態度。當時有閒暇與金錢能夠到處旅行的人數其實不多，多以日本人為主，因此這些明信片的對象也是以從日本本島來的遊客或在臺灣居住的日本人為主。除了名所系列相關明信片之外，還有以日本殖民政府在臺興建之各種西洋式建築或機構的明信片之多，當然也不在話下；製糖工場、公會堂、廳舍、公園、現代化街道景觀等等，透過這些現代化的都市建設，展示著日本政府現代化的管理。而與之對比的則是，以臺灣原住民為對象的明信片，從日月潭和霧社的明信片中，就可以看到以原住民為對象的內容。除了象徵臺灣原始文化之外，原住民也被視為是當時日本政府研究的對象。在以博物館為主題的明信片系列中，我們可以看到日本以百科全書式的編門別類方式，展示著臺灣各地原始民族的物件。陳澄波在臺灣各地旅行，或許早已知道這些來自日本的既定俗成，但他不被這些刻板印象侷限，反而在畫中

極力探索屬於自我的表現方式。

## 小結

面對城市景觀的轉變，陳澄波當時有什麼樣的感受？他如何將這些流動的城市風貌轉化為他作品中靜止的片刻呢？而這些他所收藏的明信片資料，是否也透露著他寫生與旅行的足跡，或者是他基於認識各地風俗地景而購買的參考資料？這些見證時代的視覺資料，也跟著陳澄波的視線，將我們引導入他的作品中，而透過陳澄波的作品，也說明了他觀察與見證動盪時代的心境寫照。

## 三、藝術家的思想養分：藏書

陳澄波留學東京期間，接受大量的藝術資訊，除了前述的明信片之外，更重要的就是展覽畫冊、美術類書籍與雜誌。其藏書共計 193 本，又可分類為畫冊和展覽目錄 65 本、美術雜誌 49 本、美術相關 26 本、學校相關 25 本、其他類 28 本，這些書籍可說是陳澄波身為一位藝術家思想養分的來源。

### 藝術家形象自我投射—《梵谷書簡》

陳澄波身為當時的知識分子與專業藝術家，精通中文和日文，其藏書自然豐富多元。在陳澄波的眾多書籍當中，除了臺灣與日本的展覽畫冊圖錄之外，還有多數歐洲的藝術家，如：米開朗基羅、林布蘭特、庫貝爾、莫內、梵谷、布拉克、波那爾等等藝術家相關的日文翻譯或者甚至是原文書籍，陳澄波的藏書中，除大多以西洋繪畫為主外，更廣泛涉獵世界藝術史全集，從埃及文明、歐洲與中國清朝、日本明治等世界各地各時代的藝術史，是屬於全觀式的學習。當然，我們現在已經無法得知陳澄波是在哪個年代購得或是獲贈這些書籍，但是從陳澄波持續對於藝術史的專研，說明了陳澄波積極學習新事物的態度，也使他在面對臺灣自有傳統文化時，能夠更客觀地理解自我的特色與優點，而不被一時的潮流所左右。

陳澄波 1928 年的作品〔自畫像〕中，背景開滿向日葵，被認為是陳澄波對於梵谷的嚮往與認同<sup>4</sup>；他所擁有的《梵谷書簡》<sup>5</sup>藏書（圖 7），多處留下閱讀後的筆記和記號，也可視為他在思索身為一位藝術家該如何面對現實時的參考與投射。這些鉛筆筆記之內容，雖然無法直接證明為陳澄波本人所寫，但透過筆跡

---

<sup>4</sup> 蕭瓊瑞〈澄海波瀾—陳澄波 120 歲冥誕東亞巡迴展的歷史意義〉，《澄海波瀾》，2014 年 5 月出版。

<sup>5</sup> 書籍日文原文《ヴン・ゴッホの手紙》木村莊八譯，東京：洛陽堂，1915 年出版。

和內容的語言、用詞，以及與上述的〔自畫像〕創作年代來看，可以推測，應是陳澄波在赴上海之前（1927-1928年之間），閱讀本書時所留下的筆記。在此書的113頁，梵谷寫出對於旅行的感受與想法，其中一句話：「至少要有一個避難的地方，如果沒有的話，任何人都無法在巴黎工作的。」<sup>6</sup>在「巴里」（巴黎）兩字的旁邊就有鉛筆字跡寫著「上海」兩字。另外，在30與31頁之上方空白處，則以中文寫著：（□為無法判讀之文字）

高山為背  
景「務中之神前人像  
□□之跳舞」  
表現天之  
藏在神境  
妙□畫於阿里山裡  
百□乃至  
三百為止  
題材傾寶  
何時能夠實行乎呀  
恐人家實是狂人一  
過去偉人大作何也

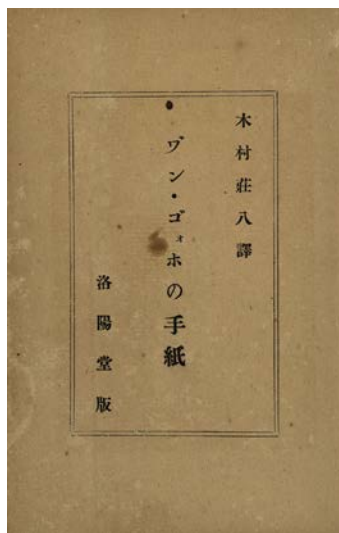


圖7：《梵谷書簡》

雖然無法完全掌握其真正內容，但從「使用中文」，和筆記中的關鍵字「上海」（中國）和「阿里山」（臺灣）兩個名詞，可以推測：應該是陳澄波本人所寫下的筆記。而上述關於梵谷提到自己從荷蘭前往異地巴黎工作時，感受到自己需要避難所的簡短一句話，或許也讓同樣是在異地（東京）求學又即將前往另一異地（上海）工作的陳澄波，有了強烈的自我投射作用吧！

此外，在第40與41頁，陳澄波留下清楚的畫線與記號，此處，梵谷寫到「米勒和雷魯米德（Léon Augustin Lhermitte）是那個時代真正的畫家。為什麼呢？因為他們倆人都是冷靜地解析事物，雖然將物品做為觀察對象，但是卻不是描繪眼睛所看到的，反而是以自己所感受到的方式來畫出來。有的時候會和真實的現實有所差別，有時會看起來不正確或變形，但是要知道那該如何掌握的話，應該是我迫切的願望了。就算是大家都認為那是錯誤的，那也無所謂。因為，我認為那樣才具有更高的價值。」<sup>7</sup>

<sup>6</sup> 筆者翻譯，日文原文：「少なくとも或る避難所を持たない限りは、誰しも巴里で仕事することは不可能である。」

<sup>7</sup> 筆者翻譯，日文原文：「ミレーとレルミットはあの時代の本当の画家だ。何故なら、二人共冷淡に物を解析し、物を对象的に観察しながらそれをあるがままに描くことはせずに、自分



在第 67 頁處，梵谷文章：「我並不只是將眼前所看到的事物如實地描寫下來，而是完全地隨著我的情緒揮灑色彩，我認為比起任何事，沒有比自己能夠掌握這件事是更強而有力的表現了。」<sup>8</sup>也有陳澄波以清楚的鉛筆留下重點畫線與強調記號「◎」。

上述兩段文字其實都是梵谷在述說自己創作的想法，但也與陳澄波的創作不謀而合。陳澄波作品中的空間表現，經常被認為是反透視法，甚至因此有所謂素人風格的批評；但是其實，在《梵谷書簡》中陳澄波所留下的筆記，正說明了陳澄波並非素人或無法以透視法繪畫，相反地，是因為他更重視的是作為一位真正的畫家的「自我感受」與「表現」！

陳澄波將梵谷投射自我，透過閱讀來思索作為藝術家的內在與理想，或許因此他才在這兩段文字上特別標示重點吧。再加上前述在「巴黎」旁邊用鉛筆寫下「上海」兩字，可以觀察到陳澄波內心在理想與現實之間，不斷地思索自己作為一位藝術家的道路與生涯，該如何前進的心路軌跡。我們也透過這些筆跡，真實地感受到一位創作者真摯的情感與溫度。

## 反映時代氛圍的藝術雜誌

關於陳澄波收藏之美術類雜誌，在本《全集》第八卷論文中，針對這些雜誌和當時陳澄波在日本時期的畫會之關聯，已有詳細的研究與論述，在此不再贅述。但我們依舊可以觀察，在這些共 49 本的美術類雜誌當中，幾乎全數為日本的美術類雜誌，僅有 5 本是其他地點印刷之雜誌。而這些在日本被印刷流通的藝術類雜誌，主要內容又是以當時主要的畫展、畫會動向，以及展覽入選的介紹或評論為主；因此，這些雜誌也可視為陳澄波對於當時畫會動向的關心與重視，以及對於吸取最新藝術界新知的努力。除了其中 8 本出版年為陳澄波留日之前出版，其餘可以推測為陳澄波留日時期以及日後參加展覽往返臺灣日本時所購買的雜誌。其中又以《洋畫新報》(圖 8) 數量最多，從 1935 年 7 月到隔年的 1936 年 3 月，幾乎每月號都有收藏。對照這段期間陳澄波積極參加日本展覽，但大部分心力放在臺展與之後的臺陽美術展覽會參展上，因此這些《洋畫新報》或許為陳澄波赴日時購買，但也或許為陳澄波逐漸在臺灣安定之後訂閱之物，這已不可考；但是，我們也可從這密集的和閱讀，可以知道陳澄波對於當時西洋畫壇動向的關注，

---

達の感じる通りに描き出したから。時に依って現れる現実との離散や不正確又は変形を、如何したら掴まえられると云うことを知るのが、自分の一番無気なっている願いなのだ。左様、それをみんな間違いだと思ふのなら、それで善い。けれども、真価よりも一段上の価値と云えば即ちそれにあるのだ。」

<sup>8</sup> 筆者翻譯，日文原文：「自分は眼の前に見る事物をそのままに描写する事はせずに、全く気随気儘な色の取り合わせを行っている。何より自分の掴まへやうとかかっているもの、は力強い表現にある。」

而雜誌內容也多有針對當時藝術主義與流派的介紹和分析。

陳澄波上海時期對於東洋繪畫的探索，在邱函妮的論文〈陳澄波上海時期之再檢討〉已有詳細分析，而陳澄波所收藏的唯一一本在中國出版的雜誌刊物，為1931年8月10日出版的《藝苑》<sup>9</sup>；其內容則刊登有陳澄波油畫〔人體〕黑白圖版與陳澄波簡歷（圖9）。



圖8：1935年7月1日出版的《洋畫新報》

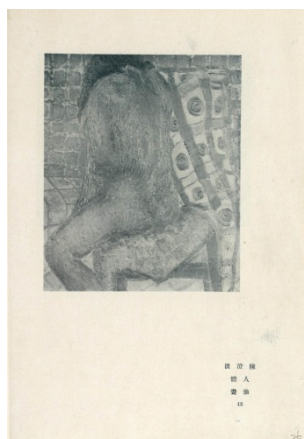


圖9：陳澄波油畫〔人體〕黑白圖版刊登於《藝苑》



圖10：1940年出版的《臺灣藝術》

其他在臺灣出版的雜誌，包含：《諸羅城趾》、《臺灣藝術》（圖10）、《南方美術》三本。其中在1940年出版的《臺灣藝術》雜誌「臺陽展號」內，刊登了陳澄波著名的文章〈我是顏料〉（原文〈私はエノグです〉）一文：

我，是油彩！不知生於何處，也不知何時被人送進工廠。但在許多女工的清洗、處理後，漸漸成了一塊原料。之後，暫時與世隔絕，又被運送往另一家工廠。在那裡，吱嘎吱嘎的吵雜聲中，我們都成了粉末。接著送進篩子裡過濾，我的許多好朋友都因此遭到了淘汰。咯嗒咯嗒聲中，我們再被塞進長長的管子裡，注入了水，往上浮的，和往下沉的，就這樣被分離開來。自然，也有位於兩者之間的。但是工人們低聲地說：不行！還必須再淘汰一些。我們聽了，都覺得十分喪氣。但接下來，沒有被淘汰的，有的被放入油裡加工，有的被加入水中補充糖分。然後，又打又捏，經過一番搓揉，終於成為一塊塊有著黏性的油土。接著，便被分裝到鉛管中，再貼上青、紅、黃、橘……等等不同名稱的標籤；並分裝成盒，送到市場，和大家見面。不久，一位畫家把我買去。他抬起頭看了看眼前的山，決定了構圖，便把我們從鉛管中擠出，一層又一層……厚厚地塗抹到畫布上去。作品終於被送到了會場，無數的讚美和喝采！「啊！好啊！真是好畫！好美的顏色！這畫的感覺真好！」然而，有誰能瞭解：我和朋友們，在這之

<sup>9</sup> 《藝苑》第二輯 美術展覽會專號，上海：文華美術圖書印刷公司，1931年8月10日出版。第48頁有陳澄波油畫〔人體〕黑白圖版；第74頁有陳澄波略歷。

前，所嘗受到的種種辛酸與痛苦？<sup>10</sup>

簡短的一篇文章，道出了陳澄波在成為專業藝術家的一路上之心聲。在陳澄波寫下這篇文章的當下，他已經經歷東京留學和上海工作，處於再度回到家鄉持續創作的階段，他回顧過去的歷程，不禁將自我比喻為油彩，道出以往求學路上的種種關卡和參加畫展所必須面對的競爭，與心中的折磨和不安，這些無一不是對於陳澄波的淬鍊和磨練，也說明了陳澄波在藝術道路上的堅持與努力。

### 藝術家與社會

陳澄波從上海回到嘉義之後，除了積極累積專業藝術家的資歷之外，他也不吝於將他對於藝術文化的理想透過參與社團組織推廣至他的家鄉。在他收藏的書籍和明信片中，我們可以推測或許陳澄波已有對於政治與文化制度的初步認識與想法，他擁有美國總統華盛頓與林肯的肖像明信片以及歐洲各國市議會廳舍的照片明信片，或許他也透過這些資料初步認識了西方民主政治的理想與歷史。



圖 11：《臺灣時報》



圖 12：《荊棘之道》

我們在陳澄波所擁有的藏書當中，除了與藝術有直接關係的書籍之外，也可以看到他對於社會動態的關心，在他所擁有的書籍當中其中兩本是極為特殊的資料《臺灣時報》（圖 11）<sup>11</sup> 這本和臺灣政治體制相關的期刊，以及王白淵的詩集《荊棘之道》（圖 12）。而這兩本書，又可以和 1926 年陳澄波在素描本中以鉛筆所寫下的〈臺灣議會設置請願歌〉來相互對照。

世界和平新紀元 歐風美雨 思想波瀾 自由平等重人權  
警鐘敲動強暴推翻 人類莫相殘 慶同歡

<sup>10</sup> 李淑珠翻譯、蕭瓊瑞潤飾。

<sup>11</sup> 《臺灣時報》（第 16 號 新制記念號）1920 年 10 月 31 日出版，臺北：臺灣時報發行，p.16-17。

看看看 美麗臺灣 看看看 崇高玉山  
日華親善念在茲 民情壅塞 內外不知 孤懸千里遠西陲  
百般施設民意為基 議會設置宜 政無私  
嘻嘻嘻 東方君子 嘻嘻嘻 熱血男子  
神聖故鄉可愛哉 天然寶庫 香稻良才 先民血汗掙得來  
生聚教訓我們應該 整頓共安排 漫疑猜  
開開開 荊棘草萊 開開開 文化人才

臺灣議會設置請願事件發生在 1920 年，而為何陳澄波卻在 1926 年時將此請願歌一字一字抄寫在素描本中，我們不得而知。但可以推測的是，在這個階段陳澄波即使從未以繪畫來表現自己的政治傾向，但不可否認的，敏感的藝術家勢必對於臺灣人民的生活與未來有所極大的關心、思索和困惑。另外，雖然我們僅能夠從王白淵的詩集《荊棘之道》中的「呈 陳澄波兄」幾字，可以推測為王白淵贈送陳澄波之物，但對於兩人的互動交往，還缺乏更多的史料。

而有筆記字跡的《臺灣時報》，是以臺灣新制為主題的一期，其中一篇關於臺灣自治制度的文章旁，就留有鉛筆字跡；雖無法斷定為陳澄波字跡，但陳澄波擁有此書也表示了他對於臺灣制度的關心。在《嘉義市制五周年記念誌》中，也有陳澄波文章〈嘉義市與藝術〉，文章中陳澄波展現了對於家鄉藝術文化提升的顧念與期盼。雖然陳澄波與石川欽一郎一樣，對於傳統房舍與風景抱持著人文面的感懷，然而，另一方面也矛盾地讚揚現代化建設所帶來的進步與文明。

舊的房舍幾乎都消失了，取而代之的是和市容相稱的一排的新建築，從我們美術家的角度來說，看著那些美麗的，古典的建築每天都逐漸毀滅，有一種令人難以言喻的感嘆。但是對於建築師來說，那可是他們自豪的一種時代進步。(中段省略) 建築的改造對於藝術家來說，沒有必要擔憂的。市區內的街道變寬廣了，整修為更衛生更美觀的環境，這也是時代的要求吧，另一方面也可說是我們藝術界的進步，同時更是市民的幸福。<sup>12</sup>

而在陳澄波代表作品〈我的家庭〉中，引發眾多討論與研究的永田一脩所著

---

<sup>12</sup> 筆者翻譯，第 93 頁處，日文原文：「旧来の家屋は殆ど無くなって市に相應しい新建築物が立ち並んだのであるが、吾々美術家の要地から云うと、何とも言へぬ審美的な、古典的な、建築物が日に滅びて行くのはなげかばしいことである。しかし、建築家に言わせると時代の進歩を誇るであらう。(中略) 建物の改造に対して美術家が憂ふ必要はない。市内道路も広がった。衛生的に、美術的に改装された事は時代の要求であらうが一面我が芸術界進歩の賜りであると共に市民の幸福でもある。」

的《普羅繪畫論》一書，卻不在其藏書當中。或許可能在遷徙移動之中遺失，或更可能是因為其特殊的主題而遭到丟棄，至今無法得知其原因。這些書籍，或許留下了許多的疑問待後人釐清，但卻也是讓我們看見陳澄波對於政治與社會的關懷。作為藝術家的陳澄波，和作為社會公益推動者的陳澄波，雖然抱持著複雜又矛盾的心情，但是對於家鄉的愛與關切，在此表露無遺。

#### 四、結語

從陳澄波的收藏中，明信片反映了當時的時代，留下了那個時代的城市剪影，他的書籍則反映了陳澄波在追求藝術的道路上，吸取了那些養分，印證了陳澄波作為一位時代觀察者。另一方面，身為時代推動者的陳澄波在對於社會的投身以及長期對於藝術教育與展覽制度的推動，他對於臺灣藝術發展的茲茲念念更是可以從他所珍視的文件與剪報觀察。然而，本文僅是拋磚引玉，試圖找出陳澄波收藏品與他的創作與生命歷程的關係，但筆者能力有限，僅能從現有資料作初步的判斷，期待日後有更多與深入的探討與研究。